

ИГОРЬ БАБАНОВ

АПОЛОГИЯ ДОН ЖУАНА

На исходе эпохи Возрождения — примерно к середине XVI века — в Европе ясно обозначился глубокий духовный кризис. Великие ренессансные свершения породили немало надежд, но далеко не все они сбылись. Основным источником разочарования стало то, что человек впервые начал ощущать себя единственным творцом истории и собственной судьбы, однако мир по-прежнему сотрясали катастрофы, воспринимавшиеся теперь с особой остротой. Осознание трагичности бытия усугублялось тем, что в ренессансную эпоху из картины мироздания постепенно исключался божественный промысел, и теперь человек перед лицом все тех же бед чувствовал себя игрушкой неведомых сил. Чтобы преодолеть это противостояние, нужны были новые ориентиры; так возникла эпоха барокко, а с нею и новая европейская литература.

На этом переломе эпох вновь произошли великие свершения; обновление затронуло все сферы художественной культуры. Острота кризиса обусловила напряженность поисков — и многое из того, что было достигнуто тогда, осталось в веках и протянулось вплоть до наших дней. Достоянием литературы стали, например, вечные образы: персонажи, которым суждено было пройти многовековой путь в качестве символов кардинальных проблем человеческого бытия. К ним обращались в поисках ответов на вопросы, которые возникли в эпоху кризиса и уже не могли быть преданы забвению. И характерно, что рождение этих образов совершалось на рубеже XVI и XVII веков, на протяжении всего нескольких десятилетий.

Первым на свет появился доктор Фауст: в 1587 году во Франкфурте издатель Иоганн Шпис выпустил книгу «История о докторе Фаусте, знаменитом чарорее и чернокнижнике»; автором ее был, возможно, ученый Андреас Фрей, ради забавы собравший народные предания о человеке, взволновавшем умы современников. Через несколько лет в Лондоне была поставлена шекспировская «Трагедия о Гамлете, принце датском» (1600 или 1601 год; первое издание трагедии вышло в 1603 году). Почти тотчас же за этим последовало издание первого тома романа Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»; произошло это в 1605 году в Мадриде. Вскоре в Испании родился и четвертый персонаж: Дон Жуан.

Создателем образа Дон Жуана был Габриэль Тельес, монах ордена Милосердия¹, выступавший как поэт и драматург под псевдонимом Тирсо де Молина. Его пьеса «Севильский озорник и каменный гость» впервые появилась в печати в 1630 году (в сборнике «Двенадцать новых комедий Лопе де Вега Карпио и других авторов»), хотя испанский зритель познакомился с ней, по-видимому, задолго до этого. Впрочем, время и место первой постановки пьесы — так же, как и время ее написания, — не могут быть установлены хотя бы приблизительно; все даты, указываемые в различных справочниках и исследованиях (речь идет обычно о периоде между 1610 и 1624 годами), представляют собой плод более или менее обос-

¹ Полное название ордена — «Королевский и военный орден Господи нашей, Владычицы милосердия, выкупа пленных». Основной задачей ордена считался выкуп испанцев, попавших в плен к мусульманам в Северной Африке.

нованных предположений. Вообще рождение Дон Жуана окутано тайной столь же глубокой, что и сам этот образ. Не существует, например, канонического текста «Севильского озорника»: пьеса никогда не публиковалась в сборниках, выпущенных самим Тирсо, а во всех ныне известных ее изданиях XVII века даются разные редакции, — очевидно, мы знаем «Севильского озорника» лишь по «пиратским» изданиям. В одном из таких изданий пьеса — в значительно сокращенном виде и под названием «Долгий срок вы мне даете» — вышла даже под именем Кальдерона, что породило некогда сомнения в авторстве Тирсо. Но если споры по этому поводу уже исчерпаны, то в вопросе об источниках, которыми мог руководствоваться драматург, еще сохраняется некоторая неясность. Сюжет «Севильского озорника» сводится к следующему: герой пьесы, молодой аристократ, занят лишь любовными похождениями и откровенно пренебрегает всеми нормами морали; однажды он убивает отца оскорбленной им девушки, а позднее дерзко обходитесь со статуей убитого на кладбище; неожиданно статуя оживает и выступает как орудие божественного возмездия — ее обидчик отвергает призыв покаяться и гибнет, став добычей преисподней. Сам по себе сюжет, безусловно, оригинален, однако почти все его элементы и мотивы отнюдь не новы. Беззащитный искатель приключений — фигура достаточно традиционная; ожившая статуя известна уже из античной литературы; юноша, бросающий вызов покойнику, появляется и в испанских романсеро, и в произведениях европейской драматургии¹. Не раз делались попытки отыскать реальных прототипов персонажей пьесы Тирсо, опираясь на традицию устных преданий (по преимуществу севильских); всем нам, пожалуй, доводилось читать о безбожнике и распутнике доне Хуане Тенорьо, жившем в Севилье в середине XIV века. Однако до сих пор неясно, в сущности восходит ли сюжет пьесы к какой-то местной легенде или, напротив, сама пьеса послужила толчком к распространению легенд.

Следует заметить, впрочем, что поиски литературных источников и реальных прототипов по отношению к пьесе Тирсо — занятие столь же увлекательное, сколь и бесплодное или, во всяком случае, нисколько не приближающее нас к постижению подлинного смысла «Севильского озорника». Тирсо действительно использовал ряд более или менее известных мотивов, создав при этом сюжетную схему, в которой нашли воплощение и похождения распутника, и постигшая его небесная кара. И хотя Тирсо позаботился о том, чтобы извлечь все возможные сценические эффекты из явления статуи, сама идея неотвратимости возмездия за грехи получила у него новое и чрезвычайно глубокое толкование. Ибо герой «Севильского озорника» — не безбожник и даже не скептик; он не высказывает сомнения в неизбежности расплаты за грехи, но полагает, что у него еще достаточно времени, чтобы успеть покаяться и обрести спасение. «Долгий срок вы мне даете», — повторяет он в ответ на все увещания и, по-видимому, настолько проникается уверенностью в этом, что первое грозное предупреждение — визит статуи — не наводит его на мысль о близости конца. Безрассудство ослепляет его, а гордыня побуждает принять вызов и устремиться навстречу жестокой смерти — смерти без покаяния.

Таким образом, Тирсо изобразил историю дон Хуана Тенорьо в назидание христианам, безрассудно рискующим спасением своей души. Дон Хуан принадлежит к числу тех, кто тешит себя призрачной надеждой рано или поздно заключить сделку с небесами; для того, чтобы бросить небесам прямой вызов, он слишком зауряден. И в самом деле: читателя, который привык представлять севильского искателя приключений в облике неотразимого или хотя бы дерзки-притягательного обольстителя, неизбежно ждет разочарование при первом знакомстве с пьесой Тирсо. Дон Хуан едва ли может похвалиться даже обычной мужской привлекательностью; к женщинам своего круга он проникает в спальню во тьме (воруя свидания у тех, кому они были назначены), простолоди-

¹ Так, в пьесе Лопе де Веги «Деньги взамен знатности» (написанной примерно в то же время, что и «Севильский озорник») юноша вызывает на поединок статую короля, повинного в обнищании и падении его рода. Статуя вступает в единоборство, оказывается неуязвимой, но под конец указывает местонахождение клада, который должен возместить ущерб, нанесенный некогда предку юноши. В анонимной «школьной драме», сыгранной в 1635 г. в иезуитском учебном заведении в Ингольштадте, убежденный безбожник граф Леонсио оскорбляет череп, валяющийся на земле, и в насмешку приглашает его к себе на ужин (то есть продлевает все то, что и дон Хуан у Тирсо); покойник, оказавшийся дедом графа, откликается на приглашение — и, разъяснив внуку все пагубные последствия неверия в бессмертие души, забирает его с собой.

~~нок же увлекает предложением руки и сердца. Он не соблазнитель, а обманщик, способный при случае на самую низкую интригу. Притом дон Хуан лжет не только женщинам, любой обман не кажется ему бесчестным, коль скоро способствует успеху. И его трагический финал не только закономерен, но и не вызывает сочувствия.~~

Между тем, так ли уж чудовищен этот «севильский озорник»? В безумном чувственном порыве дон Хуан стремительно переносится от одного приключения к другому, сея повсюду горе, позор, смерть; однако он, по-видимому, попросту не способен ни оценить последствия своих поступков, ни осознать меру своей греховности. Для него все совершаемое им лишь «озорство»; но ведь точно так же думают и те, кто окружают его. Дон Хуан живет в мире, где о чести много говорят (сам он — тоже), однако понимают ее не слишком глубоко. Дон Хуан безнравствен, но добродетельно ли общество, в котором он живет? Уже первое действие пьесы свидетельствует об обратном. Здесь герцогиня Изабелла отдается дону Хуану, принимая его за герцога Октавю; когда обман раскрывается, лож опутывает всех вовлеченных в эту скандальную историю. Агут даже королю — в особенности дон Педро Тенорьо, спасающий и своего племянника, и свое положение при дворе. Ажет Изабелла, надеющаяся впутать в интригу Октавю и в конце концов женить его на себе. На этом фоне ложь дона Хуана (он обещает дядюшке уехать в Милан, но тут же отправляется в Испанию) кажется едва ли не невинной уловкой. Тирсо, стало быть, не строит никаких иллюзий относительно мира, в котором живет; его назидание действительно адресовано всему обществу. Дон Хуан зауряден именно потому, что развращен не более многих своих современников. И «Севильский озорник» — пьеса не о великом грешнике, а о греховности мира.

Сюжет Тирсо почти тотчас же был живо воспринят в Италии; однако, как это часто случается, продолжатели традиции далеко отошли от идей основоположника. Дон Хуан — теперь уже дон Джованни — стал героем комедий не слишком глубокого содержания. Главный акцент в них делался на похождениях распутного молодого аристократа и шутовских выходках его слуги; разумеется, привлекало драматургов и эффектное явление ожившей статуи. К числу пьес этого разряда принадлежит комедия Джачинто Андреа Чиконьини «Каменный гость»; поставленная во Флоренции в 1640-е годы, она послужила образцом для нескольких последующих произведений — например, для комедии Онофрио Джилиберто «Каменный гость» (1652, не сохранилась). Благодаря Чиконьини сюжет легенды усвоила и commedia dell'arte, где, естественно, был еще более усилен комический элемент; роль слуги (Арлекина) становится едва ли не ведущей в пьесе. Довольно скоро итальянские артисты знакомят с сюжетом французскую публику: труппа Тибериио Фиорелли, игравшая в парижском театре «Пале-Рояль», поставила в 1657 году «Каменного гостя»; спектакль имел значительный успех и продержался на сцене несколько лет. Сохранились заметки Доменико Бьянколлелли — Арлекина, по которым можно составить общее представление о пьесе. Вот как описывает Бьянколлелли заключительную часть сцены кораблекрушения (у Тирсо — эпизод с Тисбеей):

«Когда мой хозяин уходит с рыбачкой, мне становится ее жаль:

— Мой хозяин такой распутный, что когда он попадет в ад, а это непременно случится, он попытается соблазнить даже Прозерпину.

В этой сцене рыбачка напоминает Дон Жуану о его обещании жениться на ней. Тот отвечает, что не сможет этого сделать и что я объясню ей причину. Затем он удаляется. Девушка в отчаянии. Я утешаю ее, говоря, что она не одна, что он уже более чем ста женщинам обещал на них жениться.

— Прочтите! — говорю я ей. — Вот список тех, кто находится в таком же положении, как и вы; я прибавлю сюда и ваше имя.

Затем я показываю этот список сидящим в партере со словами:

— Посмотрите, господа: быть может, вы найдете здесь какую-нибудь вашу родственницу».

Есть у Бьянколлелли и подробное описание сцены ужина у Дон Жуана со статуей:

«Мой хозяин берет подсвечник и идет сам встречать гостя. Тем временем я прячусь под стол, а когда высовываю голову, чтобы посмотреть на статую, Дон Жуан зовет меня и грозитя поколотить, если я сейчас же не сяду снова за стол. Я отвечаю ему, что пощусь; затем, подчиняясь его повторным приказаниям, сажусь за стол и прикрываю голову скатертью. Мой хозяин приказывает мне есть. Я беру кусок, и в тот момент, когда подношу его ко рту, статуя смотрит на меня

и делает движение головой, которое меня очень пугает. Дон Жуан приказывает мне петь; я отвечаю, что потерял голос; в конце концов я пою и, следуя приказанию своего господина, пью за здоровье статуи, которая отвечает мне кивком головы. Я кувыркаюсь со стаканом в руке и тотчас же поднимаюсь. В конце сцены статуя приглашает Дон Жуана поужинать с нею и, когда он принимает приглашение, удаляется. Дон Жуан провожает ее; в это время я с жадностью ем. Он возвращается; я пытаюсь отговорить его идти ужинать к статуе, и мы выходим вместе».

Даже на основании этих кратких выдержек из сценария Бьянколелли можно заключить, что итальянские комедианты довольно точно следовали сюжетной схеме Тирсо и что многие «номера» Арлекина восходили все к тому же «Севильскому озорнику» (особенно в сцене ужина). Вместе с тем фантазия итальянцев породила некоторые детали, которые, подобно знаменитому списку жертв героя, становятся позднее едва ли не обязательной принадлежностью сюжета. Но так или иначе, спектакль в «Пале-Рояле» способствовал утверждению образа Дон Жуана на французской сцене и, в конечном счете — в европейской драматургии.

Уже в 1658 году в Лионе состоялась постановка пьесы Пьера де Доримона «Каменный гость, или Преступный сын» (позднее пьеса была показана и столичным зрителям). В 1659 году труппа «Бургундского отеля» в Париже сыграла пьесу, принадлежавшую перу де Вилье и носившую то же название — «Каменный гость, или Преступный сын» (в обеих пьесах отец дон Жуана умирал от горя уже в первом акте, узнав о преступлениях сына). Однако сходство между пьесами этим не ограничивалось: Доримон и Вилье, придерживаясь в целом схемы Тирсо и используя многие его мотивы¹, следовали в то же время канонам классицистической драмы. Оба автора «упорядочили» действие, придали ему большее единство и исключили ряд второстепенных персонажей, а вместе с тем восстановили в своих правах главного героя, несколько оттесненного на задний план выходками слуги в итальянских комедиях. При этом, однако, утратилась основная идея пьесы Тирсо: Дон Жуан у Доримона и у Вилье оказывается отъявленным безбожником (недаром пьеса Доримона при постановке в Париже в 1665 году носит название «Каменный гость, или Безбожник, поверженный молнией»²). Но и развращенность героя достигает пределов, которых не знал севильский «озорник», и Дон Жуан оказывается теперь законченным злодеем. Характерно, например, как разрабатывает Вилье традиционную сцену кораблекрушения: герой встречается здесь на берегу двух рыбаков, объясняется в любви обоим — и, отвергнутый, силой овладевает одной из девушек. Так был переосмыслен образ Дон Жуана во французской драматургии накануне появления пьесы Мольера.

Пьеса Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость»³, первое представление которой состоялось 15 февраля 1665 года в «Пале-Рояле», открыла новую страницу в истории образа героя. В сюжетном отношении пьеса не отличалась особой оригинальностью — Мольер во многом следовал Доримону и Вилье, а кое-что позаимствовал у итальянских комедиантов (главным образом для роли слуги, получившего у него имя Сганарель). Достаточно традиционным было и изображение героя законченным безбожником — и, соответственно, подлинным злодеем. Новизна здесь состояла в ином: впервые в обличье Дон Жуана на сцену вышел интеллект, наделенный к тому же даром несомненного обаяния. И впервые герой воспользовался случаем, чтобы изложить свой символ веры.

Действительно, герой Мольера охотно рассуждает о небесах и о земле, однако охотнее всего он говорит о себе самом. Он постоянно комментирует свои поступки и намерения, и Сганарель состоит при нем в роли не столько пособника, сколько благодарного слушателя и незадачливого оппонента. Да и сам Дон Жуан, кажется, предпочитает размышлять вслух, а не действовать. Хотя Сганарель и упоминает обширный список жертв своего хозяина, на сцене появляется лишь

¹ В сущности, смерть отца дон Жуана от горя тоже как бы предусмотрена у Тирсо: во втором действии «Севильского озорника» дон Диего упрекает сына в желании приблизить его кончину. Этот мотив используют позднее многие драматурги (у Фриша, например, Тенорио-старший восклицает в первой же сцене: «Увидите, парень доведет меня до инфаркта!» — и действительно вскоре умирает).

² Такая смерть постигает героя уже в одной из ранних итальянских комедий («Безбожник, поверженный молнией» Перуччи, поставлена ок. 1650).

³ Собственно — «Дон Жуан, или Каменный пир» («Don Juan ou le Festin de pierre»). Точно так же пьесы Доримона и Вилье носят название «Каменный пир, или Преступный сын». Переводы названий, принятые в статье, соответствуют отечественной традиции.

Эльвира, которую Дон Жуан выманил из монастыря, женился на ней и бросил; на всем протяжении пьесы Дон Жуан один-единственный раз выступает как соблазнитель, когда после кораблекрушения встречается на берегу двух крестьянок и увлекает обеих (эпизод этот, впрочем, имеет скорее комический характер). Да и поединок с командором — дело далекого прошлого; неизвестно даже, насколько глубока здесь вина Дон Жуана¹. В сущности, герой Мольера совершает гораздо меньше злодеяний, нежели герой Тирсо, и все же он гораздо более виновен. Ибо Дон Жуан вполне осознанно выбирает зло; он не просто пренебрегает какими-то нормами морали, он отрицает саму мораль.

И Дон Хуан, и Дон Жуан развращены и эгоистичны: оба они в погоне за чувственными наслаждениями готовы растоптать любую судьбу. Однако между ними есть различие, причем весьма существенное. Дон Хуан, предлагая очередной жертве руку и сердце, остерегается произнести решающие слова обета: он знает, что клятвопреступление — смертный грех. Дон Жуан безмятежно поведет любую свою жертву к алтарю, ибо для него понятие греха может быть лишь предметом циничных насмешек. Дон Хуан ценит приключение, «озорство» — но в действительности стремится лишь к обладанию; над ним властвует вожделение. Дон Жуана вдохновляет обольщение; одержав победу, он тотчас же, по его собственному признанию, начинает испытывать скуку. Дон Хуан вполне мог бы обойтись без некоторых злодеяний (убийство командора, например, не входило в его планы), и он далеко не всегда сознает, что творит зло. Дон Жуан не бросает вызов небесам (к чему это, коль скоро небеса пусты?), но со своеобразным наслаждением преступает одну заповедь за другой; он погружен в стихию зла и пытается вовлечь в нее всех окружающих — его привлекает даже возможность соблазнить нищего луидором как наградой за богохульство. И если неистовый и дерзкий дон Хуан кажется порой карикатурой на ренессансного героя, превыше всего ставящего свою волю и свои желания, то циничный и утонченный Дон Жуан по праву занимает место в галерее персонажей XVII века.

Характерно, что пьесы Доримона и Вилье беспрепятственно шли в Париже, постановка же «Дон Жуана» немедленно вызвала скандал, который довольно скоро привел к исключению пьесы из репертуара труппы «Пале-Рояля». Разумеется, тут сыграло роль и недавнее возмущение святош из-за «Тартюфа», однако в фигуре Дон Жуана зрителям действительно могло почудиться нечто вызывающее. Негодование клерикальных кругов подогревало и то, что герою пьесы, глумящемуся над религией, противостоит лишь его простоватый слуга. В их споре о вере (в начале третьего действия) Сганарель попадает в смешное положение, так что при желании здесь можно было усмотреть определенную злонамеренность автора. Между тем если Мольер и лукавил в этой сцене, то на особый манер. Естественно, Сганарель не слишком силен в теологии, однако он довольно связно излагает несколько основных доказательств бытия божьего²; Дон Жуан отделывается от него шуткой, но успевает и высказаться относительно своих воззрений. «Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь». Мольер посмеивается и над этой наивной верой в таблицу умножения; когда статуя командора оживает и принимает приглашение на ужин, Дон Жуан вначале пытается найти рационалистическое объяснение увиденному («...нас могла ввести в заблуждение игра теней, могла обмануть дымка, заставшая нам взор»), а затем, уже после визита статуи, попросту отмахивается от всего случившегося («В этом, правда, есть что-то для меня непостижимое. Но что бы это ни было, оно не в силах ни убедить мой разум, ни поколебать мою душу...»). Рационализм Дон Жуана оказывается на поверку все той же религией, но только религией отрицания.

¹ У Тирсо командор берется за шапку, чтобы защитить честь своей дочери; поединок происходит на сцене. Мольер оставляет зрителей в неведении причин поединка; дочь командора у него вообще не упомянута.

² Вначале он прибегает к доказательству космологическому, основывающемуся на признании первопричины всего сущего («Кто же, позвольте вас спросить, создал все эти деревья, эти скалы, эту землю, это небо, что над нами?»), а затем — к телеологическому, утверждающему наличие абсолютной целесообразности в мире («Можете ли вы смотреть на все те хитрые штуки, из которых состоит машина человеческого тела, и не восхищаться, как все это пригнано одно к другому?»). По-видимому, Сганарель спотыкается — в прямом и переносном смысле — при попытке изложить самое сложное, онтологическое доказательство (когда абсолютное бытие отождествляется с богом, сущность которого, однако, остается непостижимой).

Мольеру не удалось возобновить спектакль¹; однако сам сюжет не был скомпрометирован, и уже в 1669 году в Париже представляли пьесу Розимона «Новый Каменный гость, или Безбожник, поверженный молнией». Пьеса не вызвала никаких нареканий: хотя автор и вывел своего героя отъявленным безбожником, он старательно обошел все опасные моменты. Если Дон Жуан у Мольера ироничен (что придает ему некоторую привлекательность), то у Розимона он скорее смешон и поэтому особенно низок. По тому же пути развенчания Дон Жуана пошел и автор первой английской пьесы на этот сюжет — Томас Шедуэлл («Распутник», 1676). Его герой открыто исповедует культ наслаждения, отвергает мораль и оправдывает любую низость во имя достижения своей цели. В эти же годы произошло возвращение сюжета в Испанию — в пьесе Алонсо де Кордовы («Мщение из-за гроба», ок. 1677). Здесь дочь командора, донна Анна, впервые оказалась непосредственно вовлеченной в действие (у Тирсо, например, зрители лишь слышали ее голос за сценой); именно здесь и появился столь часто используемый впоследствии мотив тайной склонности донны Анны к убийце ее отца.

Тотчас же вслед за этой вспышкой интереса к сюжету наступила длительная пауза: ставшая уже традиционной интерпретация исчерпала себя или, по крайней мере, утратила остроту. История грешника, наказанного небесами, могла привлечь зрителя либо потому, что они искренне верят в воздаяние, либо потому, что им интересен сам грешник. Между тем в конце XVII века в театре было не так уж много людей, верящих в возможность столь скорого и грозного вмешательства небес; явление ожившей статуи воспринималось скорее с иронией — как театральный трюк, некогда эффектный, но уже достаточно приевшийся. Утратили новизну и ставшая канонической сюжетная схема, и сам образ убежденного безбожника; увлечение же многословными саморазоблачительными декларациями Дон Жуана грозило превратить его в своеобразного резонера². Словом, сюжет требовал новых идей, время для которых, однако, еще не настало.

В течение нескольких последующих десятилетий история Дон Жуана сохраняла популярность только в *commedia dell'arte*, и в какой-то мере естественно, что первую попытку возрождения сюжета в XVIII веке предпринял Карло Гольдони («Дон Джованни Тенорь, или Распутник», 1736). Сам драматург пояснил позднее (в воспоминаниях) и свои побуждения, и особенности интерпретации:

«Всякий знает скверную испанскую пьесу, которую итальянцы называют *Il Convitato di pietra*³, а французы — *Le Festin de pierre*⁴. Я всегда с отвращением смотрел в Италии эту пьесу и не мог понять, каким образом этот фарс мог так долго держаться на сцене и привлекать публику, пользуясь успехом в просвещенной стране. Итальянские актеры сами удивлялись этому, и некоторые из них говорили (возможно, в шутку, а возможно, из невежества), что автор «Каменного гостя» заключил контракт с дьяволом, чтобы тот подделжал его пьесу.

Мне никогда не пришла бы в голову мысль поработать над этой пьесой, если бы не то, что я к этому времени достаточно хорошо изучил французский язык и уже читал по-французски. Узнав, что Мольер и Тома Корнель разрабатывали эту тему, я решил угостить свою родину тем же сюжетом, чтобы побудить дьявола выполнить данное им слово с большей пристойностью.

Я не мог дать своей пьесе прежнего заглавия, так как у меня статуя командора не разгуливает по сцене, не разговаривает и не является на ужин. Я дал своей пьесе то же название, что и Мольер — «Дон Жуан», прибавив лишь подзаголовок «или Распутник».

Я не смел возможным выбросить из пьесы молнию, поражающую Дон Жуана, так как злодей должен быть наказан; однако я подстроил так, что это происшествие может быть истолковано и как непосредственный результат божьего гнева, и

¹ Пьеса Мольера вообще не игралась на протяжении почти двух столетий (вплоть до постановки Робера Кемпа в парижском театре «Одеон», 1841). До этого на французской сцене — начиная с 1677 г. — шла ее стихотворная переделка, выполненная Тома Корнелем уже после смерти Мольера («Дон Жуан, или Каменный гость», 1673).

² См., например, рассуждения Дон Жуана у Шедуэлла: «Мое занятие — удовольствие. Ради этого я пойду на все, не разбираясь в средствах. Какая разница, прав я или не прав. Главное — испытать наслаждение».

³ «Каменный пир» (итал.).

⁴ «Каменный пир» (франц.).

как следствие ряда естественных причин, которые ведь тоже зависят от воли providения»¹.

За этой сугубо реалистической (точнее, приземленной) интерпретацией последовала попытка иного рода, причем — характерный штрих — в испанской драматургии. Антонио де Самора («Всеу приходит свой срок, за каждый грѣх полагается расплата, или Каменный гость», 1744) продолжил традицию, восходящую к Тирсо. Он использовал все ту же сюжетную схему (не отказавшись и от явления статуи командора), но завершил пьесу самым смелым и неожиданным образом: герой в финале осознает греховность всего содеянного им, кается и обретает надежду на спасение.

И все же подлинное возрождение сюжета в XVIII веке произошло в иной художественной сфере. 17 октября 1761 года в Вене состоялась премьера балета «Каменный гость»; музыку к нему написал Кристоф Виллибальд Глюк на либретто Раньеро да Кальцабиджи, одного из популярнейших мастеров этого жанра², постановку же осуществил выдающийся балетмейстер Гаспаро Анджиолини. Спектакль имел шумный успех; многие постановщики повторяли его на сценах других европейских театров³.

Что же касается либретто Кальцабиджи, то драматургия здесь была вполне традиционна и предельно проста. В первом акте Дон Жуан проникал в покой дочери командора⁴; застигнутый отцом, он убивал его в поединке. Второй акт открывался балом у Дон Жуана; появляющаяся в разгаре празднества статуя командора заставляла гостей разбежаться, но сам Дон Жуан невозмутимо приглашал статую к столу и принимал приглашение нанести ответный визит. Действие третьего акта разыгрывалось на кладбище; Дон Жуан отвергал призыв командора покаяться, и тут совершалось возмездие — фурии настигали грешника, земля поглощала его.

С появлением Дон Жуана на балетной сцене связано начало освоения сюжета в русском театре⁵. 17 января 1781 года в Вольном театре в Петербурге состоялась представление балета «Дон Жуан» (хореограф Ф. Розетти, композитор К. Каноббио). За этим последовал балет «Дон Жуан» в постановке Дж. Саломони (Москва, Петровский театр, 24 ноября 1784 года), повторивший спектакль Глюка и Анджиолини. До конца века в петербургских и московских театрах были поставлены еще два или три балета под тем же названием⁶.

Тем временем Дон Жуан начинает завоевывать и оперную сцену. В последней трети XVIII века появилось не менее двух десятков опер на этот сюжет; в их числе были и подлинно значительные произведения⁷. Некоторые из них исполнялись на протяжении многих лет, но постепенно ушли вместе с остальными в тень, отбрасываемую одним из величайших шедевров музыкально-драматического искусства: оперой Вольфганга Амадея Моцарта «Наказанный распутник, или Дон Жуан».

¹ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. М.—Л., 1933, т. 1, с. 346—347.

² Глюк, в частности, на либретто Кальцабиджи написал оперы «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1769).

³ Например, Винченцо Галеотти в Турине (1767), Джованни Антонио Сакко в Копенгагене (1770-е гг.), Шарль Ле Пик в Лондоне (1784). Повторяли балет Анджиолини и в России.

⁴ Кальцабиджи назвал ее Эльвирой (заимствовав, очевидно, это имя у Мольера).

⁵ Драматический театр обращается к истории Дон Жуана значительно позднее — в постановках пьесы Мольера. В 1795 г. ее показывает в Петербурге французская труппа (разумеется, в версии Корнеля); на русском языке она прозвучала со сцены лишь через двадцать лет благодаря переводу И. И. Вальберха (первая постановка — 5 мая 1816 г. в Петербурге).

⁶ Сведения об этих постановках неточны. В начале XIX в. интерес к сюжету спадает; лишь в 1832 г. А. Блаш ставит в Петербурге балет «Дон Жуан, или Поверженный безбожник» с музыкой И. Сони.

⁷ Здесь можно упомянуть следующие оперы: Винченцо Ригини «Каменный гость, или Распутник» (либретто неизвестного автора, Вена, 1777); Джузеппе Калегари «Каменный гость, или Распутник» (либретто неизвестного автора, Венеция, 1777); Джоакино Альбертини «Дон Жуан, или Наказанный распутник» (либретто Войцеха Богуславского, Варшава, 1783); Джакомо Тритто «Каменный гость, или Распутник» (либретто Джованни Батисты Лоренци, Неаполь, 1783); Джузеппе Гаццанига «Дон Жуан Тенорьо, или Каменный гость» (либретто Джованни Бергати, Венеция, 1787).

Премьера оперы Моцарта состоялась в Праге 29 октября 1787 года. Либретто принадлежало аббату Лоренцо да Понте, уже писавшему для композитора¹; основным источником послужила, очевидно, пьеса Мольера, но либреттист использовал и опыт многих своих предшественников. Действие у да Понте начинается со сцены, когда Дон Жуан проникает в покои дочери командора, донны Анны, убивает ее отца в поединке и скрывается неузнанным; жених девушки, дон Октавио, клянется отомстить убийце — но и сама донна Анна рвется свершить месть. В следующей сцене появляется вторая преследовательница Дон Жуана: соблазненная и покинутая донна Эльвира встречается его на улице и требует объяснений; Дон Жуан ускользает, поручив эту тягостную беседу своему слуге Лепорелло². Действие переносится в сельскую местность неподалеку от виллы Дон Жуана, куда герой решил удалиться на время; здесь он вовлекается в новое приключение: встретив по пути деревенскую свадьбу, Дон Жуан решает соблазнить невесту, Церлину. Для этого на вилле устраивается празднество для крестьян, причем Лепорелло должен отвлекать внимание Мазетто, жениха. Но хотя Церлина не остается равнодушной к чарам соблазнителя, Дон Жуану так и не удается склонить ее к измене: то внезапно появившаяся донна Эльвира предостерегает девушку, то ревнующий жених расстраивает очередное свидание; когда же Дон Жуан сбрасывает маску влюбленного и пытается силой овладеть Церлиной, на крик девушки сбегаются все крестьяне, и только хитрость спасает его от расправы. Последний удар Дон Жуану наносят донна Анна и дон Октавио, прибывшие на виллу в надежде найти союзника в отщепенце (дон Октавио верит в дружеские чувства Дон Жуана); донна Анна узнает в хозяине виллы убийцу отца — и Дон Жуану приходится покинуть свои владения. Но и в городе он проводит время в поисках любовных приключений до тех пор, пока не оказывается случайно на кладбище у могилы командора. Статуя принимает издевательское приглашение на ужин, является в назначенный час и требует покаяния; когда Дон Жуан отказывается, земля под раскаты грома и блеск молний поглощает его.

Либретто да Понте отмечено высокими литературными достоинствами; можно рассматривать его и как образец изобретательности в построении сюжета. Действительно, да Понте во многом следовал Мольеру (заимствовав, например, у него образ покинутой донны Эльвиры, участвующей в действии от начала и до конца), но вместе с тем он последовательно развивал некоторые мотивы, лишь намеченные в пьесе его великого предшественника. Так, Дон Жуан у Мольера в минуту опасности предлагает слуге обменяться с ним одеждой (однако отказывается от этого в пользу более удачного плана³); герой да Понте постоянно прибегает не только к переодеванию, но и к прямой подмене даже и в любовных приключениях: когда он во втором действии является ночью на свидание к камеристке донны Эльвиры, Лепорелло в его одежде отвлекает хозяйку. Этот мотив подмены позднее не раз будет использован в драматургии (так же, впрочем, как и многие другие мотивы либретто). Да Понте, очевидно, ориентировался не только на пьесу Мольера. Вслед за Гольдони он отказался от сцены кораблекрушения, перенес действие в обычную сельскую местность⁴; идея же свести Дон Жуана с деревенской свадьбой, принадлежавшая еще Тирсо, позволила да Понте не только разнообразить интригу, но и включить в либретто партию хора (недаром крестьяне участвуют и во втором, последнем акте оперы, прибыв в город под предводительством Мазетто, чтобы отомстить Дон Жуану). Разумеется, да Понте использовал также опыт *commedia dell'arte*, что особенно проявилось в характеристике слуги героя: если Сганарель у Мольера лишь поневоле играет роль сообщника своего господина, то Лепорелло у да Понте — верный помощник, единомышленник и последователь Дон Жуана и тяготят его не угрызения совести, а те неприятности, какие неизбежно выпадают на долю подчиненного партнера по приключениям. Соответственно и сам образ Дон Жуана претерпел у да Понте серьезные изменения: циничного и, в сущности, холодного героя Мольера на сцене сменил

¹ Моцарт написал на либретто да Понте оперу «Свадьба Фигаро» (1786), а позднее, вслед за «Дон Жуаном», — оперу «Так поступают они все» (1790).

² Здесь Лепорелло и исполняет знаменитую арию о списке любовниц Дон Жуана (в котором 1003 имени). Сама сцена в значительной мере восходит к Мольеру («Дон Жуан», д. I, явл. 3).

³ См. «Дон Жуан», д. 2, явл. 10 и д. 3, явл. 1.

⁴ Гольдони отвращало неправдоподобие того, что «Дон Жуан выходит из воды сухим с безукоризненной прической» (Мемуары Карло Гольдони..., т. I, с. 348); у него Дон Жуан вторгается в идиллический мир пастухов и пастушек.

беспечный и жизнерадостный искатель наслаждений. Этот новый Дон Жуан был отчасти сродни «озорнику» Тирсо благодаря своему темпераменту (в этом мольтеровский герой безусловно проигрывал), но обладал неподдельным обаянием, которое к тому же представало в ореоле музыки Моцарта. Он не стал нравственнее под пером либреттиста, и все же да Понте в значительной мере облагородил его, превратив грубую чувственность в юношескую пылкость. И характерно, что да Понте разрабатывал сюжет в жанре *dramma giocoso* («веселой драмы»¹); комический характер придан у него многим эпизодам, да и сам Дон Жуан изображен скорее как беззаботный повеса, отдающийся стихии любовных приключений от избытка жизненных сил. Атмосфера веселья, которую создает Дон Жуан, плохо вяжется с мыслью о злодействе; к тому же тогдашняя театральная публика не склонна была относиться всерьез к прегрешениям подобного рода. Сама идея столь грозного вмешательства небес в земные дела воспринималась уже как анахронизм, так что гибель героя в финале могла показаться в лучшем случае вынужденной данью традиции. Между тем Моцарт и да Понте наделили образ Дона Жуана такой притягательностью, что их произведение положило начало новой эпохи в истории сюжета.

За пражской премьерой «Наказанного распутника» почти тотчас же последовали постановки в других городах; в течение нескольких десятилетий опера совершала триумфальное шествие по всей Европе². Ее успех грозил навсегда обречь Дона Жуана на участь оперного персонажа, — драматурги, казалось бы, полностью утратили интерес к нему, оставив сюжет более чем на полвека в безраздельном владении либреттистов. Однако одной из постановок моцартовской оперы на сцене немецкого провинциального театра суждено было дать мощный импульс к переосмыслению образа героя и, в конечном счете, к освоению сюжета во всех сферах европейской художественной культуры. 15 октября 1810 года в Бамберге, небольшом городе на западе Германии, состоялось представление «Наказанного распутника»; в подготовке спектакля деятельное участие принимал Эрнст Теодор Амадей Гофман, работавший в те годы в бамбергском театре. Воспоминания об этой постановке отразились позднее в его новелле «Дон Жуан» (1812).

Строго говоря, «Дон Жуан» — не новелла, а эссе, посвященное истолкованию моцартовской оперы; сам Гофман предложил читателям свое произведение в качестве фрагмента из записок некоего «странствующего энтузиаста», от лица которого и ведется повествование. Смещение жанров вообще было в духе немецких писателей-романтиков, а для Гофмана оно оказалось тем более естественным, что к этому времени он уже сложился как композитор и музыкальный теоретик, однако в литературе делал лишь первые шаги. Впрочем, беллетристический элемент в новелле играет подсобную роль; основу здесь составляет послание другу с размышлениями о моцартовской опере и об образе ее главного героя.

Исходный пункт размышлений Гофмана связан с либретто. История Дона Жуана в изображении да Понте — история заурядного кутилы, распутника, озорника; сомнительно, что она привлекла такое внимание небес и преисподней, и непостижимо то, «как мог Моцарт задумать и сочинить к ней такую музыку». Очевидно, тут есть некий скрытый смысл, который постиг Моцарт (иначе он не создал бы свой шедевр); вероятно, образ Дона Жуана таит в себе загадку, которую необходимо разгадать.

Подобное логическое построение было чрезвычайно характерно для композитора новой эпохи, провозвестника романтической школы в музыке. В те самые годы, когда писался «Дон Жуан», Гофман и немногие его единомышленники разрабатывали жанр романтической оперы³. Речь шла о создании музыкальной драмы,

¹ Указание это содержится в подзаголовке моцартовской оперы. Все предшествующие оперы были написаны в жанре *opéra buffa* (комической оперы).

² В частности, опера ставилась в Вене (1788), Лейпциге (1788), Варшаве (1789), Гамбурге (1789), Майнце (1789), Мангейме (1789), Берлине (1790), Амстердаме (1794), Дрездене (1795), Веймаре (1796, под руководством Гёте), Будапеште (1797), Париже (1805), Генте (1806), Берне (1812), Лондоне (1817). В Петербурге ее впервые сыграла труппа Немецкого театра в 1793 г.

³ Первыми произведениями в этом жанре были оперы Гофмана «Аврора» (окончена в 1812 г., при жизни автора не ставилась) и «Ундина» (окончена в 1814 г., поставлена в 1816 г. в Берлине). Из последующих произведений следует отметить оперу Людвиг Шпора «Фауст» (1816). Завершил период становления романтической оперы шедевр Карла Марии Вебера «Волшебный стрелок» (поставлена в 1821 г. в Берлине).

то есть произведения, в котором музыка и текст составляли нерасторжимое единство; при этом использовались новые средства художественной выразительности — в частности, музыкальные характеристики персонажей (так, Гофман первым применил систему лейтмотивов в одной из своих опер). Естественно, то был прямой разрыв с традициями венской классической школы, и на взгляд романтика в моцартовской опере особенно остро ощущалось несоответствие ничтожества главного героя (да и всего сюжета) благородству музыкального воплощения¹. Отсюда и стремление Гофмана создать в новелле образ Дон Жуана, достойный музыки Моцарта и к тому же соответствующий всем канонам немецкого романтизма.

В самом деле, Дон Жуан под пером Гофмана превратился в романтического героя — человека необычайно одаренного и предназначенного для чего-то высшего, но обманувшегося в своих поисках идеала и поэтому восставшего против божественных и человеческих установлений; разочарование бросает его от одной женщины к другой, развивает у него презрение к людям и в конце концов делает добычей дьявола. Все это, разумеется, к либретто да Понте никакого отношения не имело; Гофман словно бы набрасывал примерный эскиз нового либретто, и показательно, в частности, что в новелле возникает мотив потаенной любви донны Анны к убийце ее отца². Однако для дальнейшей истории сюжета решающее значение приобрела интерпретация Дон Жуана: то была первая попытка создать психологический портрет героя.

Эпоха приняла этот портрет с энтузиазмом, ибо он полностью соответствовал новому мироощущению. Дело было отнюдь не в том, что Дон Жуан превращался из заурядного распутника в демоническую личность и мог в этом качестве претендовать на некоторое внимание публики. Напротив, в изображении Гофмана тот внутренний конфликт, который переживает Дон Жуан — конфликт между идеалом и реальностью — оказывался по своей сути чисто человеческим и вызывал поэтому понимание, если не сочувствие. Одновременно и конфликт Дон Жуана с обществом приобретал иной, значительно облагороженный характер, а сам образ представлял в полнине героическом ореоле.

Впрочем, новелла Гофмана возвращала Дон Жуана европейской литературе и вне зависимости от того, был ли убедителен или привлекателен предложенный портрет. Плодотворен был сам принцип психологической интерпретации, открывавший путь к дальнейшим исследованиям душевного мира героя. Здесь появлялась возможность строить любые новые концепции и при этом полностью пренебрегать традиционной сюжетной схемой или, по крайней мере, видоизменять ее посредством новых коллизий и мотивов. Кроме того, поскольку отныне мысли и чувства героя должны были вызывать особый интерес (причем едва ли не больший, чем его приключения), драматургия утрачивала монополию на разработку сюжета: Дон Жуан теперь мог с тем же успехом оказаться персонажем романа или новеллы, поэмы или стихотворения. Ибо Гофман, заговорив о проблеме личности Дон Жуана, превратил довольно условного героя легенды в трагическую и загадочную фигуру, достойную занять место в галерее литературных персонажей нового времени. С этого момента история сюжета становится историей образа и сюжета.

Первым свидетельством происшедшей перемены стала незаконченная поэма Джорджа Гордона Байрона «Дон Жуан» (1818 — 1823); хотя поэт во вступлении и подтвердил тождество своего героя с героем легенды, однако совершенно отказался и от традиционного сюжета, и от привычных персонажей. Сама же фигура героя была переосмыслена парадоксальным образом: Байрон изобразил неотразимого любовника, который, однако, выступает в роли не соблазнителя, но соблазняемого. Но он способен и на глубокое чувство: он влюбляется в красавицу Гайде, спасшую его после кораблекрушения (это один из немногих эпизодов поэмы, восходящих к традиции). Дон Жуан у Байрона не ищет приключений, он помимо воли вовлекается в них; судьба бросает его из одного конца Европы в другой, от Испании до России, от России до Англии, и в этом потоке присутствует все: трагедия и комедия, война и любовь, пиратский промысел и дворцовые интриги. На том фоне происходит становление героя; поэма Байрона, в сущности,

¹ По-видимому, Гофман ощущал это в особенности в сцене гибели Дон Жуана, исполненной высочайшей трагической силы.

² Вероятно, Гофман самостоятельно нашел этот мотив, хотя нельзя исключить и его знакомство с упоминавшейся выше пьесой де Кордовы (подобно многим немецким романтикам, Гофман испытывал значительный интерес к испанскому театру XVII в.).

роман-биография, связь которого с традиционным сюжетом весьма проблематична. «Предмет «Дон Жуана» принадлежит исключительно Байрону», — заметил Пушкин в статье «Об Альфреде Мюссе»¹, написанной той же осенью 1830 года, когда завершался «Каменный гость».

Трагедия Пушкина, напротив, кажется достаточно традиционной в сюжетном отношении; источником здесь послужила, по-видимому, пьеса Мольера, о которой напоминают и нравоучительные реплики Лепорелло, и фигура Дон Карлоса, стремящегося к поединку с Дон Гуаном. Влияние либретто да Понте ощущается лишь в немногих деталях (например, в выборе имени слуги героя²); для Пушкина скорее важна была атмосфера жизнерадостности, окружавшая Дон Жуана в опере. Мотив любви Доны Анны к Дон Гуану восходит к новелле Гофмана. И в то же время в «Каменном госте» настолько самобытны и характеры главных героев, и сама суть трагической коллизии, что следование традиции ограничивается внешней стороной сюжета. Но и привычная сюжетная схема претерпела значительные изменения — по преимуществу в том, что касалось предыстории главных героев. Дон Гуан никогда прежде не видел Доны Анны, он не посягал на ее честь, а командора убил в случайном поединке. Дона Анна — не дочь, а вдова командора; чтить память покойного заставляет ее долг, а не чувство. Пропасть, разделяющая Донну Анну и Дон Гуана, сохраняется, но кажется не столь непреодолимой.

Решающим, однако, здесь становится образ Дон Гуана. Он не похож ни на одного из своих предшественников, и с героем да Понте его роднит лишь избыток жизненных сил. Дон Гуан пьянит жизнь, он самозабвенно отдается мгновению. Но его стихия — не чувственность, а любовь. Дон Гуан влюблен в самую любовь, и он предельно искренен с той женщиной, которая в настоящий миг владеет его воображением, он и умирает с именем Доны Анны на устах. И непостоянство Дон Гуана особого рода: он — поэт. Он не из тех, кто пускаются на обман; он из тех, кто обманывается сам. Он не обольщает женщин, а завораживает их пылкостью своих чувств; ему чужды презрение или пресыщение: он с нежностью и состраданием вспоминает о покойной Инезе — он с неподдельной радостью возвращается к юной Лауре. Он скорее беззаботен, чем аморален; приглашение статуи командора было, в сущности, мальчишеством, а не вызовом: Дон Гуан едва ли размышлял когда-либо всерьез над тем, над чем попытался подшутить. — и тем трагичнее ощущается его гибель в то мгновение, когда он испытывает торжество взаимности.

Образ Дон Гуана — прямая антитеза героям Тирсо или Мольера: впрочем, Пушкин вступил в спор и с другими своими предшественниками, следовавшими традиции. В «Каменном госте» впервые в мировой драматургии легенда нашла столь естественно-человеческое воплощение; впервые Дон Жуан оказался сопричастным подлинной и высокой поэзии.

Тем временем в Германии появилось драматическое произведение, в котором идеи Гофмана получили неожиданное и весьма своеобразное преломление. Речь идет о трагедии Христиана Дитриха Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1829), где в смертельном единоборстве соединились герои двух знаменитейших европейских легенд. Следует заметить, что мысль соединить этих героев впервые пришла в голову драматургу/Николасу Фогту: в его пьесе «Типография в Майнце» (1809) Фауст, заключив договор с дьяволом и вернув себе молодость, едет в Испанию, где под именем Дон Жуана отдается любовным приключениям³. Подобный сюжетный ход был, по всей видимости, навеян гетевским «Фаустом» (первая часть которого вышла из печати незадолго до того, в 1808 году). Однако для Граббе духовное родство героев — ибо Дон Жуан в качестве разочарованного искателя идеала становится вровень с Фаустом — оказывается источником трагического конфликта между ними. Герои соперничают в любви к донне Анне; оба они повинны в ее гибели, оба гибнут и достаются дьяволу. При этом Граббе строит довольно сложный сюжет со множеством коллизий; легко обнаружить в нем следы влияния не только либретто да Понте, но и драм Байрона (так, замок Фауста на Монблане напоминает о «Манфреде»). Разумеется, Граббе не мог не заимствовать у Гофмана мотив любви-ненависти доны Анны к Дон Жуану. Но за всем тем создается

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1978, т. 7, с. 146.

² Благодаря опере Моцарта и да Понте имя Лепорелло вообще стало традиционным в европейской литературе.

³ Название пьесы объясняется тем, что Фогт, подобно многим его современникам, смешивал героя легенды, доктора теологии Теорга Фауста, с майнцским печатником Иоганном Фустом (XV в.).

впечатление, что Граббе занимала не столько та или иная сюжетная коллизия, сколько возможность изобразить противостояние двух титанических фигур, родственных и полярных. Их гибель предопределена. «Дон Жуан гибнет из-за своей чувственной природы, Фауст — из-за своей сверхчувственной», — писал Граббе в одном из писем. Но и само существование их трагично; обоих сжигает тоска по недостигаемому, ибо Дон Жуану ведомо лишь обладание без любви, Фаусту — лишь знание без веры¹. Их соперничество из-за донны Анны — не более чем проявление их чудовищного эгоизма; обоим им нет оправдания. Дон Жуан у Граббе начисто лишен того романтического ореола, в котором он появляется у Гофмана; однако в те годы подобному взгляду на легенду и на ее героя не суждено было получить особого распространения.

Тем временем во Франции начинается период необычайного увлечения Гофманом², а соответственно возрождается и интерес к легенде о Дон Жуане. Свидетельством тому — поэма Мюссе «Намуна» (1832), где одна из трех песен была посвящена истолкованию образа героя. Уже в самом начале этого своеобразного лирического отступления Мюссе упомянул Моцарта и Гофмана как своих предшественников, хотя трудно отделаться от мысли, что моделью для изображенного им портрета послужил скорее герой Пушкина. Его Дон Жуан — вечный искатель идеала, пленительный юноша, дарующий счастье всем своим возлюбленным; разумеется, в такой трактовке не могли найти место ни демоничность, ни разлад с миром, ни вызов небесам, и недаром Мюссе, создав столь поэтичный образ, признался тут же, что его герой остается для него загадкой. Примерно по тому же пути пошел драматург Блас де Бюри, в финале пьесы которого («Ужин с командором», 1834) Дон Жуан вполне оправданно обретал спасение. Эту новую тенденцию выразил и Мериме в новелле «Души чистилища» (1836), нашедший для нее совершенно неожиданное сюжетное решение.

Мериме отказался от традиционного сюжета, воспользовавшись другой испанской, более поздней легендой. Героем ее был севильский вельможа дон Мигель граф де Маньяра (1626 — 1679); проведя юность в бурных любовных приключениях, граф обрел счастье в браке, но рано овдовел и провел остаток жизни в суровом благочестии и в заботах о бедных. Молва же упорно называла причиной его обращения некое видение; постепенно легенда обросла новыми подробностями, так что, когда Мериме узнал ее, она уже мало чем походила на реальную историю. Мериме заимствовал из легенды лишь немного; он назвал своего героя доном Хуаном де Маранья и позаботился предупредить читателя с самого начала, что речь идет не о доне Хуане Тенорьо. История дон Хуана де Маранья такова: студентом, подпав под влияние циничного и развращенного друга, он предается разгулу и любовным приключениям; убив отца соблазненной им девушки, Тересы де Охеда, герой бежит из Испании, становится солдатом и все более погрязает в грехах. По возвращении на родину дон Хуан обнаруживает, что в списке женщин, которых он соблазнил, недостает монахини. Поиски жертвы неожиданно приводят к встрече с Тересой, принявшей обет после гибели отца. Дону Хуану уже удается склонить ее к побегу из монастыря, когда перед ним предстает видение его собственных похорон; призраки, сопровождающие гроб, говорят, что отныне дон Хуан обречен стать добычей ада. Очнувшись, дон Хуан кается, раздает все свое состояние и уходит в монастырь, где и остается до конца дней.

Эффектный сюжет Мериме, в котором достаточно традиционная история Дон Жуана приобретала новый финал, имел значительный успех. Новелла почти тотчас же послужила источником вдохновения для Александра Дюма-отца в драме «Дон Жуан де Маранья» (1836), а несколькими годами спустя способствовала возвращению сюжета в Испанию. Вначале Хосе де Эспронседа повторил некоторые мотивы Мериме в поэме «Саламанкский студент» (1840), а затем Хосе Соррилья использовал новеллу³ при воплощении традиционного сюжета в драме «Дон Хуан Тенорьо» (1844).

Герой Соррилья — все тот же разочарованный искатель идеала, бросающий вызов небесам и земле; предприняв, однако, попытку на пари соблазнить какую-

¹ Недаром в монологах Фауста упоминается Мартин Лютер, которому дано было обрести и веру, и знание.

² Этому значительно способствовал выход в свет 20-томного французского собрания сочинений Гофмана в переводе Франсуа Леве-Веймарса (Париж, 1830 — 1833).

³ Вполне возможно, что непосредственным источником для Соррилья послужила драма Дюма.

нибудь обитательницу монастыря, он влюбляется в послушницу Инес, дочь командора, и просит ее руки. Командор отказывает ему, и тогда дон Хуан совершает одно безумство за другим: он похищает Инес, убивает ее отца и становится виновником гибели любимой. События эти совершаются в первой части драмы, в течение всего одной ночи (причем дон Хуан успевает еще обманом овладеть вечной друга и убить его на поединке). Во второй части, действии которой происходит пять лет спустя, Соррилья соединяет и видение доном Хуаном собственных похорон, и приглашение статуи командора на ужин — и все же решающим здесь оказывается явление души Инес, которая умоляет дон Хуана покаяться. Герой повинуетея любимой, и их души возносятся на небеса.

Драме Соррилья была суждена мало с чем сравнимая популярность: на протяжении почти полутора столетий ее ставили и ставят в Испании и Латинской Америке в день поминовения мертвых (в ноябре). Но точно так же не утасло и стремление к романтической реабилитации героя: сюжет, разработанный в новелле Мериме, продолжает находить воплощение в европейской литературе вплоть до наших дней, в десятке произведений — от драмы Йозефа Виктора Видмана «Дон Жуан де Маранья» (1858) и до романа Мирко Елушича «Дон Жуан. Семь смертных грехов» (1936). Обратился к сюжету и А. К. Толстой в драме «Дон Жуан» (1862, вторая редакция — 1867); любопытно, что если в первой редакции драмы герой, носящий имя Дон Жуан де Маранья, обретает спасение (умирая в монастыре в полном соответствии с Мериме), то во второй он погибает нераскаянным при явлении статуи командора. Хотя Толстой посвятил драму памяти Моцарта и Гофмана, в его сюжете лишь немного напоминает о традиции, связанной с их именами; речь идет скорее об истолковании образа героя в духе Гофмана, о чем сам Толстой не раз говорил в письмах. О верности Гофману свидетельствует и окончательный выбор финала: согласно Гофману, Дон Жуан мог обрести спасение в любви к донне Анне, но, отягощенный грехами, не осознал этого; у Толстого Дон Жуан только после гибели донны Анны понимает, что любил ее, — и в безумном отчаянии бросается навстречу собственной гибели. Именно этот финал позволял показать ту масштабность личности Дон Жуана, на которой настаивал Гофман.

Далеко не все прозаики и драматурги были озабочены проблемой спасения души Дон Жуана; почти одновременно с тенденцией к реабилитации героя проявилась и тенденция к осуждению или, по крайней мере, к более трезвому взгляду на него. Примечательно, что при этом вначале делаются попытки осмыслить не столько даже образ Дон Жуана, сколько явление, связанное с его именем; не даром Жорж Санд вкладывает в уста героини романа «Лелия» (1833) гневную тираду, направленную против донжуанства. Стендаль в новелле «Семья Ченчи» (1837) посвятил несколько страниц этому явлению; для него Дон Жуан — искалечитель наслаждений, находящий утонченное удовольствие в том, чтобы преступать те законы, которые он сам в душе считает справедливыми и разумными. Подобный характер, поясняет Стендаль, был бы немислим в античности; породить Дон Жуана могло лишь христианское общество, с его представлением о грехе, и, более того, «лишь христианская религия придала Дон Жуану нечто сатанинское»¹. Несколько лет спустя примерно те же идеи развивает Серен Кьеркегор в трактате «Либо — либо» (1843), размышляя о Дон Жуане в связи с постановкой проблемы чувственности как в этическом, так и в эстетическом плане.

Благодаря этому проблема Дон Жуана постепенно низводилась с небес на землю; вызов божественным установлениям оборачивался конфликтом между чувственностью и нормами, господствующими в обществе. Но коль скоро проблема эта оказывалась «социальной», то Дон Жуан, утрачивая героический ореол, мог приобрести взамен легко узнаваемые черты человека новой эпохи. При этом возникала возможность избежать той дилеммы, которую ранее ставил перед автором сюжет: Дон Жуана ждало либо божественное возмездие, либо спасение через раскаяние или любовь, теперь же у него появлялся и другой выбор. Первым свидетельством этого стала незаконченная драма Николаса Ленау «Дон Жуан» (1844), где герой, испытывая усталость и пресыщение, подставляет грудь шпаге соперника. На этом пути можно было также прийти к плодотворной идее изобразить Дон Жуана в обличье своего современника — об этом писал еще

¹ Стендаль. Собр. соч. М., 1959, т. 5, с. 61. Здесь же — утверждение о том, что религия древних «была праздником, она призывала людей к наслаждению».

Стендаль¹. В русской литературе, например, тип Дон Жуана нашел воплощение в повести Лермонтова «Герой нашего времени» (закончена в 1840 году), да и в самой истории Печорина — в особенности в сюжете «Княжны Мери» — есть немало мотивов, сближающих ее с гофмановским либретто «Дон Жуана».

Но в те же годы проявилось и стремление представить Дон Жуана своеобразным гением зла. Бодлер в стихотворении «Дон Жуан в аду» (опубликовано впервые в 1846 году под названием «Нераскаянный») словно бы любит своим героем в тот миг, когда он входит в ладью Харона, в горделивом презрении не удостаивая взглядом тех, кто стоит на берегу (у Бодлера здесь названо несколько молюеровских персонажей). Барбе д'Оревилю в новелле «Самая прекрасная любовь Дон Жуана» (1874) наделяет героя патологическими чертами, а в трагедии Юлиуса Харта «Дон Жуан Тенорь» (1881) герой упоенно служит злу, вовлекая свои жертвы в цепь преступлений. Таким образом, выбор интерпретаций XIX века был весьма широк; и все же он, как показало дальнейшее, отнюдь не исчерпал всех возможностей, содержащихся в сюжете.

Уже в самом начале XX века в европейской литературе проявляется повышенный интерес к сюжету, отмеченный к тому же явным сочувствием к фигуре Дон Жуана. В этот период сцену покидает законченный злодей (чтобы никогда более не вернуться); впрочем, и романтические интерпретации составляют теперь редкое исключение так же, как и традиционные сюжетные схемы. В драматургии преобладает парадоксальное, а зачастую и пародийное восприятие легенды. Характерный пример — пьеса Джорджа Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек» (1903), где донна Анна преследует Дон Жуана и в финале женит его на себе. Этот своеобразный вариант гофмановского либретто разыгрывается в современной Англии, но Шоу не отказывается от соблазна спародировать сюжет вторично: в обширной вставной сцене главные персонажи пьесы встречаются в аду в прямом обличье легендарных прототипов (точнее, персонажей моцартовской оперы) и обсуждают свои взаимоотношения при живейшем участии дьявола. Что же касается проблемы донжуанства, то Шоу сформулировал ее следующим образом: «В философском представлении Дон Жуан — это человек, который превосходно умеет различать добро и зло, однако подчиняется своим инстинктам, пренебрегая законами писанными и неписанными, светскими и церковными»².

Шоу явно следовал Моцарту, создавая «веселую драму» на современный лад. В викторианскую эпоху Дон Жуану грозила не небесная кара, а брачная ловушка, да и сам герой неизбежно проигрывал в масштабе при сравнении с блистательным моцартовским персонажем. Комизм судьбы современного Дон Жуана осознавал не только Шоу, — в те же годы появляются такие произведения, как фарс братьев Альварес Кинтеро «Столетний папа Хуан» (1909), в котором изображен престарелый Дон Жуан, окруженный многочисленными внуками и правнуками, и пьеса Николая Гумилева «Дон Жуан в Египте» (1912), где герой, вернувшийся на землю в наши дни, обнаруживает, что в его ампула с успехом подвизается Лепорелло.

И все же путь к дегероизации Дон Жуана, каким бы притягательным он ни казался, манил отнюдь не всех. Одновременно создаются и психологические драмы с довольно усложненным, нетрадиционным сюжетом — например, пьесы Отто Антеса «Последнее приключение Дон Жуана» (1909) и Теодора Риттнера «По пути» (1909), в которых делаются попытки по-иному и всерьез взглянуть на проблему Дон Жуана³. Наиболее значительным произведением этого рода становится драма Леси Украинки «Каменный хозяин» (1913), органически сочетающая традицию и новации. Здесь впервые в мировой драматургии рядом с образом Дон Жуана находит воплощение равный ему по глубине и силе женский образ донны Анны; их любовь — поединок страстных и своевольных натур, который не может не завершиться трагедией. В тот миг, когда они встречаются впервые, донна Анна обручена с командором (как и у Пушкина, это брак не по любви); страсть вспы-

¹ По словам Стендаля, ханжество его эпохи не позволяет ему изобразить французского Дон Жуана XIX в., и поэтому он обращается к образу Федерико Ченчи, итальянского Дон Жуана XVI в.

² «Посвяtitельное послание», предвещающее пьесу; Шоу подробно изложил в нем особенности своей интерпретации.

³ Так, Дон Жуан у Риттнера — идеальный возлюбленный, дарующий возможность впервые осознать и обрести себя в его объятиях.

хивает мгновенно, однако донна Анна отказывается бежать с Дон Жуаном: он не может нарушить обет и снять перстень, который вручила ему Долорес, подруга донны Анны (когда-то Долорес выходила раненого Дон Жуана, но тотчас же расталась с ним, не став его любовницей; перстень — символ их мистической связи). Дон Жуан продолжает вести жизнь одинокого изгнанника (в юности он, влюбившись в инфанту, вызвал на поединок принца крови); между тем Долорес ценою бесчестия добивается для него прощения и уходит в монастырь. Вернувшись на родину, Дон Жуан является к донне Анне в дом ее мужа; приход командора прерывает объяснение, Дон Жуан убивает его в поединке и с помощью донны Анны скрывается. И по прошествии некоторого времени — новые встречи: на кладбище, с решительным объяснением (после которого Дон Жуан посылает слугу к статуе командора с приглашением) и в доме, где донна Анна объявляет родителям мужа о своем новом браке. Дон Жуан вручает невесте перстень Долорес — и гибнет от прикосновения руки призрака командора, вышедшего из зеркала.

Для Леси Украинки, очевидно, основным источником послужил пушкинский «Каменный гость», однако при всем сходстве многих сюжетных мотивов и сама коллизия ее драмы, и характеры главных героев совершенно иные. У Пушкина Дона Анна едва ли испытывает сильное ответное чувство; она лишь уступает напору страсти Дон Гуана. Героиня Леси Украинки, даже и захваченная страстью, сама определяет свою судьбу; в соперничестве с Долорес ею движет не гордыня, а стремление безраздельно владеть любимым. Скорее Дон Жуан здесь побежден страстью; правда, он предлагает свою руку Долорес, когда она приносит весть о прощении (Долорес отказывается, зная о его любви к донне Анне), и все же в конце концов предает ее. Именно это предательство и становится причиной его гибели. Так Леся Украинка переосмысливает традиционный сюжет в духе трагедии о роковой, всепоглощающей страсти.

Если бы Европа, пережившая потрясения первой мировой войны, со снисходительной улыбкой простилаась навеки с Дон Жуаном, это могло бы показаться в какой-то мере естественным. Между тем как раз в послевоенные годы начинается период обостренного внимания к вечным образам и мифологическим персонажам, продолжающийся вплоть до наших дней. И легенда о Дон Жуане по-прежнему остается достоянием европейской художественной культуры, обретая все новые и новые воплощения.

Прежде всего вновь становится довольно популярной версия о романтическом искателе идеала. Ее разрабатывают и в прозе (например, в упоминавшемся выше романе Елушича), и в драматургии — в частности, в пьесах Антонио и Мануэля Мачадо «Хуан де Маньяра» (1927) и Свена Борберга «Грешник и святой» (1939). Особенно любопытна здесь драма Борберга, посвященная исканиям двух героев — Дон Жуана и Дон Кихота. В конечном счете Дон Жуан терпит поражение во всех своих попытках; Дон Кихот, напротив, торжествует, ибо он сознает недостижимость идеала и довольствуется мечтой о нем.

Одновременно возникает искушение изобразить Дон Жуана, понимающего, что жизнь его прошла впустую; первый опыт такого рода принадлежит еще Эдмону Ростану, незаконченная пьеса которого «Последняя ночь Дон Жуана» была опубликована посмертно (1921). В драматической трилогии Анри Обе («Дон Жуан», 1934; «Севильский обманщик», 1937; «Кающийся», 1949) опустошенный герой в финале ищет смерти на поединке с другом. Схожую проблему воплощает Мигель де Унамуно в драме «Брат Хуан, или Мир есть театр» (1934): здесь герой постоянно играет в любовь, ибо вереница любовных спектаклей для него единственная возможность доказать себе реальность собственного существования; каждая новая возлюбленная, однако, лишь усиливает ощущение призрачности подобных попыток, и в финале герой уходит в монастырь, чтобы там дожидаться встречи с истинной своей возлюбленной, Смертью. Идею о неспособности героя любить реализует и Карел Чапек в новелле «Исповедь донна Хуана» (1934), хотя довольно неожиданным образом: его дон Хуан — импотент.

После второй мировой войны спектр интерпретаций значительно обогатился. Бертольт Брехт в переводе-переработке пьесы Мольера («Дон Жуан», 1952; в содружестве с Б. Бессоном и Э. Гауптман) последовательно снижает образ героя, переделывая некоторые эпизоды¹. Брехт писал о мольеровском персонаже: «Ате-

¹ Так, у Мольера Дон Жуан бросается на помощь к дворянину, на которого напали разбойники. У Брехта он толкает в схватку Сганареля.

изм великого паразита вводит в заблуждение многих; они попадают на него, удивляются ему и превозносят его как признак прогрессивности. Но Мольер был далек от того, чтобы одобрять своего Дон Жуана за то, что тот лишен предрассудков, он осуждает его за это, ведь, подобно всей придворной знати, Дон Жуан своим циничным неверием освобождает себя от элементарных нравственных обязательств! В финале Мольер заставляет небо покарать грешника, но только в комической театральной манере, чтобы в конце концов преступлением был положен конец. В обществе, устроенном так, как это, нет такой инстанции, которая могла бы осадить этого паразита, кроме неба, то есть театральной машинерии. Если не разверзнется пол сцены, чтобы поглотить блестящее чудовище, оно беспрепятственно и безнаказанно пойдет дальше по земле»¹.

Чудовищем, хотя и иного рода, изображает героя также Рональд Дункан в драме «Дон Жуан» (1954). Его персонаж — циник, который, страшая душевной пустоты и одиночества, гонится за чувственными наслаждениями; исчерпав этот источник, он по собственной воле устремляется в ад.

Для послевоенной французской драматургии характерно скорее изображение Дон Жуана одержимым соблазнителем. По-видимому, здесь сказалось влияние эссе Альбера Камю «Донжуанство» (1942), где Дон Жуан рассматривается как абсурдный мифологический персонаж — своеобразный Сизиф в эротической сфере. В пьесе Жана Ануя «Орнифль, или Сквозной ветерок» (1955) герой с маниакальным упорством распутничает до тех пор, пока его не настигает внезапная смерть (при этом в роли статуи командора оказывается обнаженная дама, очередная жертва героя). Анри де Монтерлан в пьесе «Дон Жуан» (1958) выводит постаревшего героя, для которого процесс обольщения превратился в подлинную манию — в игру, лишенную даже чувственного начала.

Среди других произведений драматургии этого периода следует упомянуть пьесу Гильермо Фигейреду «Дон Жуан» (1958), в которой спародированы все основные мотивы традиционного сюжета. Здесь Дон Жуан — скромный юноша, не соблазнивший ни единой женщины; его репутацию создал Лепорелло (автор обширного трактата об искусстве покорять женщин). Донна Анна, дочь командора и невеста герцога Октавю, является к Дон Жуану и требует, чтобы он соблазнил ее; герой, влюбившись в девушку, ведет себя самым целомудренным образом. Командор, отчаявшийся спасти честь дочери и запутавшийся в собственных любовных приключениях, кончает жизнь самоубийством. Участвует в действии и статуя командора, причем появление ее отнесено к началу пьесы (которая строится как рассказ Дон Жуана статуе о подлинных событиях, повлекших за собой гибель командора). Естественно, в финале статуя терпит поражение, а Дон Жуан и донна Анна соединяются.

Вероятно, обзор истории сюжета в новое и новейшее время оказался бы не полон без упоминания музыкально-драматических произведений. Начало возвращению Дон Жуана на оперную сцену было положено в России. В 1872 году в Петербурге состоялась премьера оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» (на текст Пушкина; в подготовке спектакля принимали участие Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи, завершившие оперу после смерти Даргомыжского). Вслед за этим внимание композиторов привлекла пьеса Толстого: Б. А. Фитингоф-Шель написал на ее текст оперу «Жуан де Тенорьо» (Петербург, 1888), а Э. Ф. Направник — музыку в одной из драматических постановок (Петербург, 1892). В те же годы Рихард Штраус создал симфоническую поэму «Дон Жуан» (1889) по Ленау. Однако оперы на этот сюжет появляются на Западе лишь в XX веке, и любопытно, что из всех произведений нового времени только пьеса Антеса послужила основой либретто — в опере Пауля Гренера «Последнее приключение Дон Жуана» (Лейпциг, 1914). Все остальные оперы восходят к произведениям предшествующего периода: к пьесе Соррилли — опера Феличе Латтуады «Дон Жуан» (либретто А. Россати, Неаполь, 1929), к новелле Мериме — оперы Юджина Гуссенса «Дон Жуан де Маньяра» (либретто А. Беннета, Лондон, 1937) и Андре Томази «Дон Жуан де Маньяра» (Мюнхен, 1956), к пьесе Граббе — опера Германа Рейттера «Дон Жуан и Фауст» (либретто Л. Андерсена, Штутгарт, 1950).

Среди произведений нашего времени пьеса Макса Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (1953, вторая редакция — 1961) занимает особое место: она в какой-то мере подводит итог почти полутравековому развитию, отражая мно-

¹ Брехт Б. О Мольере. Собр. соч. В 5-ти т. М., 1965, т. 5, ч. 1, с. 276 — 277.

гие, порой даже противоречивые тенденции. Пьеса вся пародийна и вместе с тем предельно серьезна; романтика здесь заявляет о себе на каждом шагу, далеко не всегда прикрываясь маской иронии или скепсиса; герой устилает свой путь трупами и непрестанно вызывает к сочувствию зрителей; крайний индивидуализм мучительно сопротивляется глубинному стремлению к утрате личности, и если в пьесе и проявляется любовь к геометрии, то к такой, где обязательно сочетаются евклидовы и неевклидовы постулаты.

Пьеса Фриша откровенно литературна и даже цитатна. Ее первые три акта прямо повторяют сюжет первой части драмы Соррильи (кажется, лишь с тем различием, что Дон Жуан успевает соблазнить в эту ночь еще и мать донны Анны). Но и последующий сценарий столь же легко узнаваем и пародиен: мечта Дон Жуана об уходе в монастырь напоминает о новелле Мериме, например. Слуга героя зовется Станарель и цитирует Мольера — естественно, по-французски. Фриш вовлекает в эту игру даже авторов, не имеющих никакого отношения к сюжету; так, сводня Селестина пришла в пьесу из испанского романа, написанного за столетие с лишним до рождения Дон Жуана¹.

Однако суть пьесы отнюдь не пародийна; об этом свидетельствует, в частности, авторское «Примечание к „Дон Жуану“», в котором Фриш поясняет свой взгляд на героя. Ибо пародия служит лишь средством для вступления на новый путь, ведущий к разгадке образа Дон Жуана; фантазмагория первых трех актов, в которой тесно сплетаются смерть и чувственность, понадобилась Фришу для того, чтобы прийти к разгадке проблемы Дон Жуана через формирование его личности. Путь этот, разумеется, не единственно возможный (так же, как невозможен и единственный ответ на предлагаемую загадку), однако он значителен и сам по себе, и в расчете на будущее.

Ибо у Дон Жуана, несомненно, есть будущее. Вот уже почти четыре столетия подряд он появляется на сцене во всевозможных обликах; в его улыбке отражается то пленительное ожидание чуда любви, то горечь обманутых надежд, то дьявольский расчет циничного обольстителя, то романтическая мечта о несбыточном и недостижимом. Он не уйдет со сцены до тех пор, пока не иссякнет потребность в этих отражениях; но этого никогда не случится. Хотя, впрочем, можно ли поручиться в чем-либо с полной уверенностью там, где речь идет о Дон Жуане?

¹ Фернандо де Рохас. «Селестина, или Трагикомедия о Калисто и Мелибее» (1499).